

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2024.75.4.007

**Особенности вьетнамской академической музыки
на примере фортепианных пьес для детей и юношества
вьетнамского композитора Хоанг Кыонга**
(К восьмидесятилетию вьетнамского композитора Хоанг Кыонга)

Та Куанг Ву¹, Слуцкая Лариса Евдокимовна²

^{1,2}Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

¹ E-mail: taquanguvu2007@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5866-1744>

² E-mail: sluckevich85@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8477-988X>

Аннотация. В центре внимания авторов статьи — детские и юношеские произведения вьетнамского композитора Хоанг Кыонга для фортепиано. Недостаточная изученность его творчества обусловила актуальность данного исследования. В статье рассматриваются три сборника фортепианных пьес для детей и юношества, написанные в 60-е и 70-е годы прошлого века. Все пьесы сборников «Глазами детства» (1959–1964), «Капли утренней росы» (1978/1984) и «Пять картин» (1979) программны. Они рекомендованы для учащихся музыкальных школ, училищ и вузов. Композитор подчеркивает, что на него оказало влияние творчество Шумана, Дебюсси, Чайковского, Прокофьева, которые также создали фортепианные пьесы для детей. Наследуя традиции предшественников, Хоанг Кыонг обогащает детскую тему, дополняя ее сказочно-фантастическими темами вьетнамских народных сказаний. Ряд пьес написаны под влиянием народных мелодий.

В статье отмечается, что композитору удалось объединить восточную и западную музыкальную культуру в одно целое. Анализируя пьесы Хоанг Кыонга, авторы определяют основные особенности вьетнамской академической музыки. Авторы считают, что пьесы могут расширить звуковые картины мира учащихся и обогатить как внешний, так и внутренний мир юных музыкантов.

Ключевые слова: Вьетнам, детская музыка, лад пентатоники, музыка европейского типа, программная музыка, фортепианная музыка

Для цитирования: Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е. Особенности вьетнамской академической музыки на примере фортепианных пьес для детей и юношества вьетнамского композитора Хоанг Кыонга // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 4 (75). С. 66–77. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.007>

Original article

**Features of Vietnamese Academic Music
based on the piano pieces for children and youth by Vietnamese composer Hoang Cuong**
(On the eightieth anniversary of Vietnamese composer Hoang Cuong)

Ta Quang Vu¹, Slutskaya Larisa E.²

^{1,2} Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

¹ E-mail: taquanguvu2007@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5866-1744>

² E-mail: sluckevich85@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8477-988X>

Abstract. The authors of the article focus on the piano works by Vietnamese composer Hoang Cuong for children and youth. The insufficient knowledge of his works determines the relevance of this study. This article examines three books of piano pieces, written in the 60s and 70s of the last century. The pieces “Through the Eyes of Childhood” (1959–1964), “Drops of Morning Dew” (1978/1984) and “Five Pictures” (1979) are all programmatic. The pieces are recommended for music students. The composer was influenced by the works of Schumann, Debussy, Tchaikovsky, Prokofiev, who also created piano pieces for children. Inheriting the traditions of his predecessors, Hoang Cuong enriches the children’s theme, complementing it with the fantastic themes of Vietnamese folk tales and folk melodies.

The authors of the article note that the composer managed to combine Eastern and Western musical cultures. Analyzing Hoang Cuong’s pieces, the authors determine the features of Vietnamese academic music. The authors believe that these pieces can help enrich the personality of young musicians.

Keywords: Vietnam, children’s music, pentatonic scale, European-style music, programmatic music, piano music

For citation: Ta Quang Vu, Slutskaya L. E. Features of Vietnamese Academic Music based on the piano pieces for children and youth by Vietnamese composer Hoang Cuong. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 4(75); 66–77 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.75.4.007>

© Та Куанг Ву, Слуцкая Л. Е., 2024

Вьетнамская музыкальная культура — это совокупность накопившегося богатого музыкального наследия всех народов и племен, живших на территории юго-восточной Азии и современного Вьетнама в далеком прошлом. Вьетнамская музыка впитала в себе культуры многих других государств за всю историю своего развития, но при этом все равно имеет свои уникальные черты — об этом писала еще в 1987 году вьетнамская пианистка Чан Тху Бак Ха в своей диссертации [1].

С конца XIX века, на вьетнамскую музыкальную культуру постепенно начали оказывать влияние западноевропейские страны вплоть до сегодняшних дней. При таком поглощении чужой культуры среди вьетнамцев встал вопрос о сосуществовании вьетнамского народного искусства и более современных западноевропейских традиций. Особо пристальное внимание во Вьетнаме уделялось вопросу о сохранении национального своеобразия вьетнамской музыкальной культуры.

Один из крупных вьетнамских композиторов Хоанг Кыонг, написавший большое количество академических произведений разных жанров, не стал исключением. Музыкальное образование по специальностям скрипки и композиции Хоанг Кыонг получил в Германии, Польше и России¹. Он всегда думал о том, как объединить восточную и западную музыкальную культуру в одно целое. С одной стороны, он пытался внедрить вьетнамские народные элементы в академические произведения и переложить их на западноевропейские инструменты, чтобы весь мир смог почувствовать красоту вьетнамской музыки. С другой стороны, он хотел, чтобы звучание западноевропейских инструментов вьетнамцам было так же близко и понятно, как и традиционных.

Хоанг Кыонга как педагога всегда волновал вопрос репертуара в учебных заведениях Вьетнама. Так, для учащихся-пианистов он написал три фортепианных сборника: **«Глазами детства»** (1959–1964) для детей музыкальных школ; **«Капли утренней росы»** (1978–1984) для детей старшего возраста и учащихся училищ; **«Пять картин»** (1979) для студентов музыкальных вузов.

Эти три фортепианных сборника еще не были исследованы в русскоязычном музыкознании. Материалами данной статьи послужили непереведенный ранее на русский язык научный труд Хоанг Кыонга [2], а также комментарии композитора, высказанные в личной беседе с одним из ее авторов в 2023–2024 годах [3]. В статье будут рассмотрены некоторые особенности вьетнамской

академической музыки на примере этих сборников. Авторы статьи выражают надежду, что представленные пьесы будут полезны педагогам не только во Вьетнаме, но и за рубежом.

Хоанг Кыонг уже в подростковом возрасте хорошо знал западноевропейских композиторов. На его творчество во многом повлияли детские миниатюры Шумана, Чайковского, Дебюсси, Прокофьева². Мир ребенка во всем его разнообразии представлен в творчестве этих композиторов.

Хоанг Кыонг наследует их традиции, развивая линию детской психологии и рисуя мировосприятие вьетнамских детей. Он считает, что с возрастом дети постепенно утрачивают наивность. Он захотел отразить взгляд глазами ребенка, когда мир представляется чистым и безоблачным, и поэтому дал соответствующие названия своим циклам.

Первый фортепианный сборник **«Глазами детства»** (1959–1964) содержит в себе шесть пьес:

№ 1 — «Луна-Красавица Ханг»;

№ 2 — «Мальчик Куой»;

№ 3 — «Жасмин ночью»;

№ 4 — «Белый голубь»;

№ 5 — «Одинокий ручей»;

№ 6 — «Звездная ночь».

На данный сборник, написанный во время обучения у немецкого педагога Манфреда Вайсса в музыкальной школе имени Карла Марии фон Вебера в Дрездене, значительное влияние оказал цикл Чайковского **«Времена года»**, где каждой пьесе сопутствовал стихотворный эпиграф. Хоанг Кыонг к каждой из шести пьес также дает эпиграфы из стихотворений вьетнамских поэтов или из народных сказаний³. Так, первые две пьесы написаны на сюжет вьетнамских легенд, связанных с Праздником середины осени⁴. Остальные четыре пьесы просты по замыслу, и при этом отражают внутреннее состояние ребенка, который созерцает мир.

Композитор хотел посвятить сборник своей дочери, когда она родится. Это и произошло: у его первой дочери Линь Чи были светлые и красивые глаза как у Луны-Красавицы Ханг — так говорит композитор.

Второй фортепианный сборник **«Капли утренней росы»** (1978–1984) для учащихся средней школы также содержит в себе шесть пьес:

№ 1 — «Капли утренней росы»;

№ 2 — «Белые хризантемы»;

№ 3 — «Юла»;

№ 4 — «Медвежонок с больной лапой»;

№ 5 — «Воздушный змей»;

№ 6 — «Марш Сверчка».

В 1978 году после окончания Вьетнамской войны композитор переехал на юг страны в Хошимин. Уровень национальной музыки в то время был невысоким. В учебных заведениях тогда было выдвинуто требование — включать как минимум одно вьетнамское произведение в программу. Но национального репертуара было очень мало. К тому времени на фортепианных факультетах консерваторий Вьетнама уже играли шесть пьес из его сборника «Глазами детства». Однако их было недостаточно для учебного процесса, и в связи с этим он начал работу над вторым сборником «Капли утренней росы» для учащихся-пианистов среднего уровня образования. Он посвятил его своему сыну Туан Кыонгу.

Используя одно стихотворение в качестве эпиграфа ко всему сборнику⁵, Хоанг Кыонг также наполнил шесть пьес атмосферой простоты и наивности детства. Несомненно, композитор вдохновлялся вышеупомянутыми существующими детскими сборниками. Так, например, тематически можно найти параллели между «Каплями утренней росы» и «Утром» Прокофьева, «Медвежонком с больной лапой» и «Болезнью куклы» Чайковского, «Маршем Сверчка» и «Маршем солдатиков» Шумана. Однако всем пьесам Хоанг Кыонга присуща национальная черта. «Марш Сверчка» написан на сюжет одноименной вьетнамской сказки. Также во Вьетнаме вместо кукол дети предпочитают игрушку юлу (третья пьеса). Воздушные змеи (пятая пьеса) — еще одна забава, популярная во Вьетнаме.

Третий фортепианный сборник «Пять картин» (1979) содержит в себе пьесы:

№ 1 — «Ночь в Донгтахп»⁶;

№ 2 — «Хаос»;

№ 3 — «Прощание в дождливую ночь»;

№ 4 — «Мечты, подобные белым облакам»;

№ 5 — «Хвала труду».

Сборник «Пять картин» связан с периодом обучения композитора в Москве. Хоанг Кыонг говорил, что в 1964 году, за два года до его поступления в Московскую консерваторию, он преподавал игру на скрипке во Вьетнамской музыкальной школе (нынешняя Вьетнамская национальная академия музыки в Ханое). Это был трудный период войны с американцами. Однако именно тогда он познакомился со своей будущей женой Ким Тхань в эвакуированном районе, и вскоре они обручились. В 1966 году Хоанг Кыонга отправили

за границу в Москву, где он учился 1 год на подготовительном курсе, изучая русский язык, и 5 лет в специалитете Московской консерватории. После возвращения на родину он женился на Ким Тхань. «Пять картин» он посвятил своей супруге, тем самым выражая свою благодарность за 6 лет верного ожидания. Более того, третья пьеса сборника как раз и передавала настроение прощания композитора со своей возлюбленной перед своим отъездом в Москву.

Третий сборник написан для студентов вузов и уже требует от пианистов не только высокой технической подготовки, но и зрелого понимания музыкального содержания.

По словам Хоанг Кыонга, он задумал «Пять картин» как классический сонатно-симфонический цикл и в основном использовал западноевропейские жанры. Первая пьеса написана в виде Пассакалии и является своего рода вступлением цикла. Вторая пьеса является Токкатой, выполняя функцию скерцо в цикле. Третья и четвертая пьесы написаны в миниатюрных формах, которые сам композитор называл прелюдиями⁷, выступая в качестве медленных частей цикла. А пятая пьеса играет роль торжественного финала.

Помимо западноевропейских черт в своих сочинениях композитор всегда стремился вводить восточные элементы, которые выражались в особенностях форм, в использовании восточных гармоний и ладов, в специфической перемене размеров в музыке, во внедрении черт национальных народных инструментов, и т.д. (о всем этом будет сказано подробнее ниже). О них композитор писал в своем научном труде «О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной музыки» [2], затрагивая вопросы преемственности культуры — о том, как выразить старые традиции на современном языке современным людям. Так, он упоминал три направления:

1. Сохранение всей мелодии без изменений и добавление к ней аккомпанемента с использованием различных инструментов, например, либо фортепиано соло, либо какой-нибудь сольный инструмент с фортепианным аккомпанементом. Одна из черт новаторства будет заключаться в звучании фортепиано, имитирующее вьетнамские традиционные инструменты и создающее новый тембр их звучания. Композитор считает, что для любой мелодии всегда есть возможность создания гармонии, которую всегда можно переложить

на фортепиано.

2. Использование народной мелодии в качестве основной темы, а затем ее последующее варьирование, или же ее развитие. Он приводит в пример Глинку, который своей искусной техникой композиции вписал в классическую музыку многие русские народные мелодии.

3. Создание произведений в духе вьетнамской музыки без цитирования. При таком способе влияние народной музыки выражено более сдержанно, иногда во фрагменте мелодии, интервале, ритмическом мотиве или имитации традиционного музыкального инструмента. По словам Хоанг Кыонга, Сибелиус никогда не цитировал северо-европейскую народную музыку для включения в свои произведения, но музыку последнего все равно характеризуют как финскую. Хоанг Кыонг продолжает: «Люди видят проблески зимних сцен Северной Европы со сверкающими айсбергами» [2, с. 4].

Композитор в своем творчестве применял все три направления.

Авторы настоящей статьи рассмотрели некоторые вопросы относительно особенностей вьетнамской академической музыки на примере фортепианных сборников Хоанг Кыонга.

1. О музыкальной форме.

По словам Хоанг Кыонга, вьетнамцы всегда любили простоту и аккуратность, они предпочитают не «величие» или «многословие», а малые формы, в том числе миниатюрные. Так, вьетнамские композиторы хорошо знали такие крупные формы и жанры западноевропейской музыки, как трехчастные формы, сюиты, рондо, сонаты, вариации, баллады и т.д. Однако в своих произведениях они предпочитали использовать сонатину вместо сонаты, концертину вместо концерта, или же писали балладу в форме одночастной сонаты. Форма рондо использовалась именно как самостоятельное произведение, а не как часть сонаты. Вариационный жанр во вьетнамской музыке также не содержал большого количества вариаций. Прелюдия была часто используемым жанром среди миниатюр.

Так, многие фортепианные пьесы Хоанг Кыонга были написаны в простых формах. В первом сборнике пьесы № 1, № 2, № 5, № 6 были написаны в простой трехчастной репризной форме, пьеса № 3 — в одночастной развитой форме, пьеса № 4 — в простой двухчастной. Во втором сборнике пьеса № 1 написана в сложной двухчастной форме, № 2 — в простой трехчастной

безрепризной форме, № 3 — одночастной развитой форме, № 4 — в простой трехчастной форме, № 5 — в сложной трехчастной форме с указанием *da capo al Fine*, № 6 — простой двухчастной повторенной форме. В третьем сборнике пьесы № 1 и № 5 написаны в форме вариаций на *basso ostinato*, пьеса № 2 — простой двухчастной повторенной форме, а пьесы № 3 и № 4 — в одночастной развитой форме. Прибегая к малым формам, он делает свои произведения доступным для понимания вьетнамским слушателям в рамках западноевропейских форм.

2. О гармонии и ладах.

По словам композитора, маркирует «восточность» гармоний и ладов, включая лад пентатоники, в первую очередь интервал квинты. Композитор объясняет свою точку зрения, сравнивая интервальные соотношения западноевропейской классической гармонии и восточной. Как известно, интервалы квинты и кварты всегда играли большую роль в прошлом, например, в церковных песнопениях. Интервалы квинты и его обращение кварты также являются частью натурального (обертонового) звукоряда. Многие музыкальные лады основывались на квартово-квинтовом соотношении.

В своем научном труде Хоанг Кыонг описывал историю развития звукоряда на основе интервала квинты. Если от любой ноты отложить квинты вверх или вниз до 5-й нот, то получится звукоряд пентатоники (например, *c-g-d-a-e*), а если таким образом расширить звукоряд до 7-й нот, то получится диатонический звукоряд (например, *f-c-g-d-a-e-h*). Если продолжить откладывать квинты до 12-й нот, то получится хроматический звукоряд из всех 12 тонов октавы (*f-c-g-d-a-e-h-fis-cis(des)-gis(as)-es-b*).

Согласно наблюдению Хоанг Кыонга, гармония всегда развивалась и менялась от эпохи к эпохе: в эпоху классицизма в западных странах преобладала диатоника (7-нотный звукоряд), в эпоху романтизма чаще появлялся хроматизм как дополнение к диатонике, а в XX веке хроматизм стал опорой (12-нотный звукоряд). По словам композитора, эти звукоряды являлись по своему развитию более продвинутыми, чем пентатоника (5-нотный звукоряд) восточных стран, однако именно в пентатонике заложен особый ценный восточноазиатский колорит.

Хоанг Кыонг всегда ищет гармонии, подходящие современным вьетнамским слушателям. Он говорит, что если речь идет о современных про-

изведениях, то классическая гармония уже была настолько часто использована, что «это уже стало скучным для ушей современного слушателя, в частности доминантсептаккорд (D_7) и уменьшенный септаккорд (ум. $_7$), ибо такие гармонии были истощены к периоду романтизма всевозможными модуляциями» [2, с. 5].

По словам Хоанг Кыонга, восточная гармония всегда обладала специфическим колоритом. Он говорит, что аккорды, образованные двойными квартами или квинтами — это производная структура от пентатоники, они звучат очень «по-азиатски» и расширяют звуковую па-

литру [3, с. 25]. Композитор замечает, что такой принцип уже был использован композитором Дебюсси. При этом интервал кварта очень близок вьетнамцам, ибо кварта исторически была тесно связана с вьетнамской речью: важное значение интервала кварты во вьетнамской музыке также отмечал вьетнамский музыковед Нгуен Синь [4]. Хоанг Кыонг говорит, что сочетание разных необычных интервалов порождает множество новых аккордов и гармоний. Например, двойные кварты также образуют септаккорд, двойные квинты образуют нонаккорд, но эти аккорды будут звучать совсем иначе, нежели

Пример 1. Хоанг Кыонг. «Луна-Красавица Ханг». Такты 17–19.

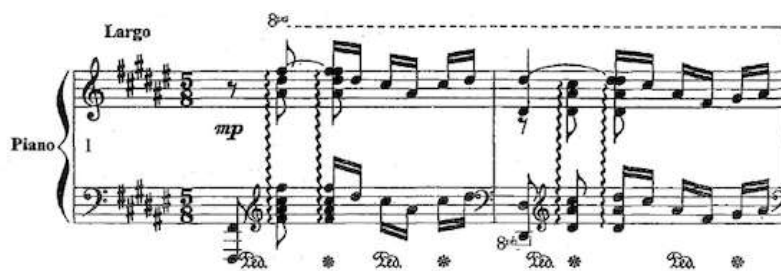
Начало среднего раздела

Example 1. Hoang Cuong. «Moon Beauty Hang». Measures 17–19.
Beginning of the middle section



Пример 2. Хоанг Кыонг. «Звездная ночь». Такты 1–2. Начало первого раздела

Example 2. Hoang Cuong. «Starry Night». Bars 1–2. Beginning of the first section



аккорды эпохи классицизма. Можно наложить друг на друга большие терции для порождения увеличенного аккорда, в котором скрыта целотоновая гамма, обладающая восточным колоритом (например, Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»).

В пьесе «Луна-Красавица Ханг» композитор Хоанг Кыонг вставил двойные кварты: в средней части пьесы есть созвучие септаккорда, образованное двумя квартами, которое потом плавно переходит в привычный квартсекстаккорд (Пример 1). Первое созвучие, аккорд из двух кварт, есть «восточная гармония», а второе созвучие, квартсекстаккорд, есть «западноевропейская гармо-

ния», при этом плавный переход из одного созвучия в другой есть слияние стилей.

В пьесе «Звездная ночь» есть элементы пентатоники. Здесь преимущественно используются черные клавиши. В этой пьесе он чередует гармонию тоники *Fis-dur* и шестой ступени *dis-moll* (Пример 2): по словам композитора, переменность лада вносит черты восточной пентатоники и создает образ мерцания звезд на небе.

Пьеса «Ночь в Донгтхап» была написана под влиянием народных песенных мелодий провинции Донгтхап. По словам композитора, пьеса создает образ звучания песен жителей, эхо которого распространяется над поверхностью реки. Народные

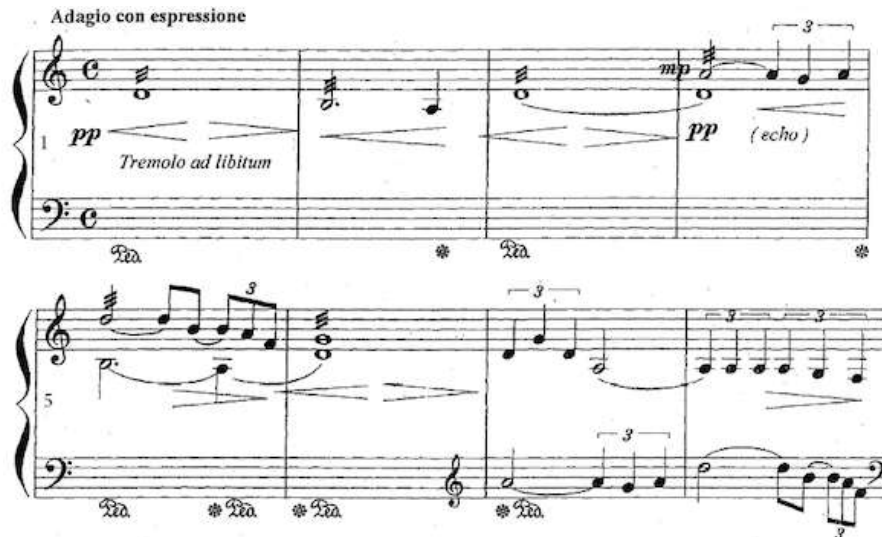
мелодии Донгтхап примечательны особым ладом *d-f-g-a-h*. Сам композитор называет лад Донгтхап ладом «дорийской пентатоники» [2, с. 12], он похож на дорийскую гамму, но звукоряд состоит только из пяти нот без второй и седьмой ступеней (Пример 3).

В пьесе «Хаос» в начале произведения на

staccato многократно повторяется V ступень — нота *c*, и, используя ее как устой, композитор затем добавляет звуки, которые постепенно отдаляются от нее на острые интервалы вверх и вниз (Пример 4). Так он создает острые гармонии, рисуя атмосферу хаоса.

3. О тональностях.

Пример 3. Хоанг Кыонг. «Ночь в Донгтхап». Такты 1–8. Главная тема
Example 3. Hoang Cuong. «Night in Dong Thap». Bars 1-8. Main Theme



Пример 4. Хоанг Кыонг. «Хаос». Такты 1–7. Начало первого раздела
Example 4. Hoang Cuong. «Chaos». Bars 1-7. Beginning of the first section



Пример 5. Хоанг Кыонг. «Ночь в Донгтхап». Такты 57–60. Раздел tranquillo
Example 5. Hoang Cuong. «Night in Dong Thap». Bars 57-60. Tranquillo section



В произведениях Хоанг Кыонга можно найти много тональных особенностей. Он в некоторых своих пьесах пользуется приемами битональности и тритональности — совмещения двух или трех тональностей. По словам композитора, во вьетнамской музыке эти приемы мало используются, и поэтому они придают особый колорит музыке.

В пьесе «Ночь в Донгхап» при переходе к разделу *tranquillo* (такт 57) композитор использует битональность, совмещая *B-dur* с *d-moll* в мелодических голосах целыми нотами (Пример 5).

В пьесе «Воздушные змеи», по словам композитора, он использовал «тритональность» — сочетание трех разных тональностей, отделенных друг от друга интервалом большой терции, которые создают образ полета трех воздушных змеев

(Пример 6).

Тональные особенности встречаются не только в самих пьесах по отдельности, но и в соотношении между несколькими пьесами. Хоанг Кыонг обращает внимание на то, что первые три пьесы первого сборника отделены друг от друга одним большим интервалом большой терции, нижней медиантой: *E-dur* («Луна-Красавица Ханг»), *C-dur* («Мальчик Куой»), *As-dur* («Жасмин ночью»), а терцовость характерна для композиторов-романтиков. Последние две пьесы первого сборника («Одинокий ручей» и «Звездная ночь») написаны в одноименных тональностях *fis-moll* и *Fis-dur* — в обеих пьесах созерцается природа, но с разным настроением. Третья и четвертая пьесы третьего сборника («Прощание

Пример 6. Хоанг Кыонг. «Воздушные змеи». Такты 7–10
Example 6. Hoang Cuong. «Kites». Bars 7-10



в дождливую ночь и «Желания, подобные белым облакам») написаны в параллельных тональностях (*b-moll* и *Des-dur*) и контрастны по образному содержанию. Эти тональные зависимости неслучайны — Хоанг Кыонг придает этому большое смысловое значение.

4. О ритме и размерах.

Хоанг Кыонг говорит, что он, ради того, чтобы сделать свою музыку интереснее, сознательно использует переменные размеры, которые добавляют в музыку восточные элементы, ибо они присутствовали и во вьетнамских народных мелодиях. Это, например, наблюдается в пьесе «Луна-Красавица Ханг», где можно найти размеры 3/4, 2/4, 4/4. Встречаются и нечасто используемые размеры, такие как размер 5/8 в пьесе «Звездная ночь» или размер 4/2

в пьесе «Прощание в дождливую ночь».

В пьесе «Воздушный змей» также можно наблюдать использование переменного размера. Композитор в крайних частях в качестве мотива использует три такта с переменными размерами 2/4 и 3/4, которые в сумме дают размер 7/4 (Пример 6). Средний раздел этой пьесы также содержит переменные размеры: композитор в четырехтактовом мотиве использует размеры 2/4 дважды, 4/4 и 3/4, которые в сумме дают 11/4.

5. О полифонии.

По словам Хоанг Кыонга, полифонические приемы очень важны в сочинениях, потому что без них произведение станет «безвкусным» [2, с. 5]. Во вьетнамском традиционном пении часто использовались имитации и каноны, поэтому

в композиции тоже можно использовать такие полифонические приемы. Однако вьетнамцам легче воспринимать 2–3 голоса. Если использовать форму фуги, то произведение будет тяжелым для вьетнамского слушателя. Поэтому, считает композитор, эффективнее будет найти баланс и вставлять небольшие элементы и разделы полифонии в гомофонном произведении.

Подтверждает данный факт и статья Т. Зиминной, в которой говорится о мелодико-линейной природе полифонического мышления вьетнамских композиторов [5].

Так, крайние части пьесы «Хаос» написаны

гомофонно в жанре токкаты, однако во втором разделе Хоанг Кыонг использует канон, который поднимается вверх по хроматическим и диссонантным интервалам, увеличивая динамику с *mezzo forte* до *trex forte* (Пример 7).

В пьесе «Ночь в Донгтхап» в теме вариации на оstinatный бас Хоанг Кыонг также использует прием полифонии — имитацию (Пример 3, такты 7–8).

Незаметные полифонические элементы можно найти и в других его произведениях. Например, в пьесе «Жасмин ночью» в тактах 10–11 присутствует скрытое двухголосие, где нужно выдер-

Пример 7. Хоанг Кыонг. «Хаос». Такты 73–75. Начало второго раздела, канон
Example 7. Hoang Cuong. «Chaos». Bars 73–75. Beginning of the second section, canon



Пример 8. Хоанг Кыонг. «Жасмин ночью». Такты 9–12
Example 8. Hoang Cuong. «Jasmine at Night.» Bars 9–12



живать четверти (Пример 8).

Таким образом композитор украшает музыку элементами полифонии, не усложняя чрезмерно фактуру, и тем самым делая свою музыку естественной и «живой» для вьетнамского слуха.

6. Об использовании элементов звучания народных инструментов.

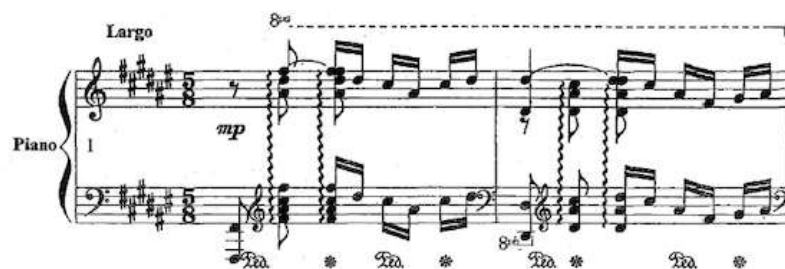
Хоанг Кыонг обращает большое внимание на факт «аранжировки» музыки, утверждая, что он всегда старается внести некоторые черты национальных народных инструментов в свое творчество. Такое желание неудивительно, ибо вьетнамские национальные инструменты бога-

ты своим разнообразием и являются неотъемлемой частью вьетнамской музыкальной культуры [8].

Своими фортепианными произведениями Хоанг Кыонг знакомит детей-пианистов с богатым вьетнамским культурным наследием. Например, в пьесе «Звездная ночь» используется арпеджио, напоминающее игру на вьетнамской цитре Данчань (Пример 9), а тремоло в третьем сборнике в пьесе «Ночь в Донгтхап» изображает другой вьетнамский традиционный щипковый инструмент Там-Тхап-Люк⁸ (Пример 3).

В пьесе «Воздушный змей» имитируется зву-

Пример 9. Хоанг Кыонг. «Звездная ночь». Такты 1–2. Начало первого раздела
Example 9. Hoang Cuong. «Starry Night». Bars 1–2. Beginning of the first section



чание вьетнамской народной флейты — «флейты воздушного змея»⁹, которая традиционно играла во время запуска воздушных змеев (*Пример 6*).

Завершая обзор основных черт вьетнамской академической музыки, авторы статьи обращают внимание на то, что вьетнамская музыка невероятно разнообразна благодаря ее богатому историческому наследию народностей страны. Важность сохранения и развития своей национальной культуры осознавали все композиторы Вьетнама.

Три сборника композитора Хоанг Кыонга «Глазами детства», «Капли утренней росы» и «Пять картин» сыграли большую роль в развитии учебного фортепианного репертуара для музыкальных заведений Вьетнама.

Та цель, которую ставил композитор — объединить восточную и западную музыкальные культуры — была достигнута в его творчестве. Европейские формы и жанры его фортепианных пьес проникнуты интонациями народной музыки Вьетнама. Это сказывается и в использовании пентатоники практически во всех пьесах, и в имитации звучания народных музыкальных инструментов Вьетнама, и в использовании особых ритмов и размеров.

Желание композитора быть более доступным слушателям привело к тому, что все пьесы трех сборников программны, и во многих из них использованы литературные тексты народных сказаний и вьетнамских поэтов. Композитор сам подчеркивает, что влияние на создание этих сборников оказали зарубежные композиторы западной Европы и России.

В настоящий момент пьесы фортепианных сборников Хоанг Кыонга включены в учебные программы и начальных, и средних, и высших учебных музыкальных заведениях Вьетнама. Очень часто они звучат на концертах и в музыкальных конкурсах во Вьетнаме.

Пьесы композитора могут быть полезны для

изучения не только вьетнамскими учащимися, но и российскими. Отсюда искреннее желание композитора и авторов статьи познакомить российских педагогов и учащихся с этими фортепианными сборниками ради того, чтобы расширить звуковые картины мира и обогатить как внешний, так и внутренний мир юных музыкантов.

Авторы надеются, что цель статьи, заключающаяся в раскрытии неповторимой красоты музыки вьетнамского композитора, была достигнута.

Примечания

¹ Хоанг Кыонг родился 27 марта 1944 года во Вьетнаме в городе Хюэ. Он получил начальное и среднее музыкальное образование по специальностям скрипки и композиции в Германии в Дрезденской школе музыки имени Карла Марии фон Вебера, а затем в 1972 году окончил программу высшего музыкального образования в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского [6], после чего недолго стажировался в Польше в Варшавской консерватории им. Ф. Шопена. Хоанг Кыонг начал педагогическую работу в Ханойской консерватории, а с 1978 года по настоящее время он работает педагогом в Хошиминской консерватории. В 2010 году он получил звание Народного педагога Вьетнама. Хоанг Кыонг написал большое число академических произведений разных жанров: оркестровые, хоровые, произведения для камерного оркестра, струнного оркестра, квинтета, квартета, трио, дуэта, произведения для фортепиано соло, песни [7, с. 34–35].

² Композитор Хоанг Кыонг в беседах с одним из авторов статьи упоминал следующие фортепианные сборники: Шуман — «Детские сцены» (1838), «Альбом для юношества» (1848); Петр Ильич Чайковский — «Времена года» (1876), «Детский альбом» (1878); Клод Дебюсси — «Дет-

ский уголок» (1908); Сергей Сергеевич Прокофьев — Двенадцать легких пьес для фортепиано (1935).

³ Перевод с вьетнамского на русский язык эпиграфов сделан Та Куанг Ву, одним из авторов статьи. Так, к пьесам первого сборника «Глазами детства» даны следующие эпиграфы:

№ 1 — «Луна-Красавица Ханг»:

*В песне, которую я пою,
Круглая луна украшает
Все огромное небо
И глаза красавицы Ханг.*
(Хо Тхи Ка)

№ 2 — «Мальчик Куой»:

*Мальчик Куой сидел под деревом
И позволял буйволам есть пшеницу.*
(народный текст)

№ 3 — Жасмин ночью:

*Мало жасмина,
Но пахнет долго.*
(народный текст)

№ 4 — Белый голубь:

*Наивный белый голубь
Бродит по дому и ищет зерно.*
(То Хыу)

№ 5 — Одинокый ручей:

*Одинокый Ручей Мо в осеннем лесу
Лениво течет под солнечным светом.*
(Ван Као)

№ 6 — Звездная ночь:

*Я люблю ясную голубую ночь,
Когда на звездном небе
Сверкают звезды, звезды, звезды,
Они продолжают блистать.*
(И Ньи)

⁴ Праздник середины осени — это крупный вьетнамский праздник в честь Луны, отмечаемый на 15-й день восьмого месяца лунного календаря, то есть приблизительно в сентябре по современному григорианскому календарю. Во время праздника дети выходят на улицы, чтобы танцевать, петь, веселиться, есть пирожные и наблюдать за лунной.

⁵ Перевод Та Куанг Ву с вьетнамского на русский язык эпиграфа ко второму сборнику «Капли утренней росы»:

*Листья колышутся,
Будто взмахи тысячи глаз,
Ростки шевелятся,
Встречая утреннюю росу,
Словно надетые серьги,
Сверкающие как жемчуг.*

(Хоа Фьонг Ву)

⁶ Донгтхáp (вьет. Đồng Tháp) — провинция в южной части Вьетнама, в дельте реки Меконг, наполненная историческими культурными ценностями. Согласно записям, примерно в конце XVII века люди впервые ступили на землю в нижней части дельты Меконга и основали деревни. С развитием цивилизации в Южном регионе постепенно появлялись и элементы духовных ценностей. Постепенно формировались и развивались песни и стихи, тесно связанные с образом жизни жителей приморских и равнинных территорий. Так появились и «песнопения Донгтхáp».

⁷ Согласно воспоминаниям Хоанг Кыонг, он сначала хотел развить эти две пьесы до трехчастной формы. Однако другой вьетнамский композитор Дам Линь, с которым он делился комнатой в общежитии Московской консерватории, порекомендовал ему не расширять пьесу, а просто относиться к ней как к прелюдии. Хоанг Кыонгу понравился совет, и в честь своего друга-композитора назвал эти две пьесы прелюдиями.

⁸ Там-тхáp-люк (или Дан-там-тхáp-люк) (вьет. Đàn Tam thập lục, дословно «36 струн») — вьетнамский народный музыкальный трапециевидный инструмент наподобие цимбал, содержит в себе 36 струн. Звук извлекается ударами двух деревянных палочек по струнам. Инструмент пользовался популярностью при вьетнамских королевских дворах [8].

⁹ «Флейта воздушного змея» — малораспространенный вьетнамский народный инструмент, состоящий из воздушного змея длиной до двух метров и прикрепленной к нему флейтовой системы из нескольких духовых трубок (от 2 до 13 трубок, обычно около 9). Во время полета этого особого воздушного змея издаются музыкальные мелодии благодаря ветру, который дует в трубы. Мелодические звучания зависят от разновидности «флейты воздушного змея».

Список литературы

1. Чан Тху Бак Ха. Фортепианная культура Вьетнама: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. — М., 1987. — 189 с.
2. Hoàng Cương. Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây Phương. Bản tóm tắt tập hợp công trình của Hoàng Cương. — Hà Nội: Nhạc viện Thành phố Hồ Chí Minh, 1991. — 34 trang. (Хоанг Кыонг. О вьетнамской музыке через собственные произведения западной инструментальной

- музыки. Краткое изложение научной работы Хоанг Кыонга. Ханой: Хошиминская консерватория, 1991. 34 с. [Вьетнамский язык.]
- Интервью с композитором Хоанг Кыонгом. Личный архив автора статьи от 12.08.2023. — 2023–2024.
 - Нгуен Синь. Интонационная природа традиционной музыки Вьетнама // Внеевропейские музыкальные культуры: вопросы изучения традиций. М., 1988. Вып. 100. С. 64–84.
 - Зими́на Т.В. Черты полифонического тематизма и некоторые особенности его развития в творчестве вьетнамских композиторов // Вопросы полифонии: Сб. науч. тр. / Ташкент, 1987. С. 54–61.
 - Личное дело студента Хоанг Кыонга (1967–1972) // Архив Московской государственной консерватории.
 - Та Куанг Ву. Соната-баллада «Барабаны Великой Стены» Хоанг Кыонга в контексте художественной культуры Вьетнама (к 80-летию со дня рождения композитора) // Сетевое научное издание «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность». — Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. 2023. № 2023/4 (13). С. 29–37.
 - Вьетнамская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В.Келдыш. Т. 1: А–Гонг. М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973. С. 852–859.
 - Zimina, T.V. (1987), “Features of polyphonic themes and some peculiarities of its development in the works of Vietnamese composers”, *Voprosy polifonii: Sb. nauch. tr.* [Questions of polyphony: Collection of scientific papers], Tashkent, pp. 54–61.
 - Personal file of student Hoang Cuong (1967–1972), *Arhiv Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii* [Archive of the Moscow State Conservatory].
 - Ta Quang Vu (2023), “Sonata-ballad “Drums of the Great Wall” by Hoang Cuong in the context of the artistic culture of Vietnam (on the occasion of the 80th anniversary of the composer’s birth)”, *Setevoe nauchnoe izdanie “Muzykal’noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost’”* [Online scientific publication “Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity.”], no. 2023/4 (13), pp. 29–37.
 - Keldysh Yu.V.(1973), “Vietnamese music”, *Muzykal’naya enciklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia: in 6 vols.], vol. 1, Sov. enciklopediya, Sov. kompozitor, Moscow, Russia, pp. 852–859.

References

- Tran Thu Bach Ha (1987), Piano Culture of Vietnam, Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
- Hoang Cuong (1991), *Về tư duy âm nhạc Việt Nam qua các tác phẩm của bản thân cho các nhạc khí Tây Phương. Bản tóm tắt tập hợp công trình của Hoàng Cương* [About Vietnamese musical thinking through his own works for Western instruments. Summary of Hoang Cuong’s works], Ho Chi Minh City Conservatory of Music, Ho Chi Minh City, Vietnam.
- Interview with composer Hoang Cuong (2023–2024), Personal archive of the author of the article dated 08/12/2023.
- Nguyen Sinh (1988), “The intonational nature of traditional music of Vietnam”, *Vneevropejskie muzykal’nye kul’tury: voprosy izucheniya tradicii* [Non-European musical cultures: issues of studying the traditions], no. 100, pp. 64–84.

Информация об авторах

Та Куанг Ву — аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства

Л. Е. Слуцкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства, советник ректората МГК по учебным вопросам, Заслуженный работник культуры РФ

Information about the authors

Ta Quang Vu — postgraduate student of the Department of History and Theory of Performing Arts

L. E. Slutskaya — Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Performing Arts, Advisor to the Rector’s Office of Moscow Conservatory on Academic Issues, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

Вклад авторов

Та Куанг Ву — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интел-

лектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Слуцкая Л. Е. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Ta Quang Vu — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing

and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Slutskaya L. E. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 09.03.2024; одобрена после рецензирования 09.07.2024; принята к публикации 17.12.2024.

The article was submitted 09.03.2024; approved after reviewing 09.07.2024; accepted for publication 17.12.2024.